

SEPARATA  
de la  
REVISTA  
de MUSICOLOGÍA

Vol. XXXII N° 2 2009

Madrid

ISSN: 0210-1459

Revisión

*seam*  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE MUSICOLOGIA

# MIO CID COMO CANTAR. ALGUNAS CONSIDERACIONES DE ÍNDOLE MUSICOLÓGICA

*Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009)

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ  
Universidad Complutense de Madrid

*Resumen:* En un escenario determinado en buena medida por la oralidad, en cuanto a creación / re-creación, intérprete / público, memoria / transmisión, voz / escrito, etc., esta comunicación tiene como objeto arrojar luz sobre determinados aspectos del cantar de gesta a partir de una perspectiva musicológica (no disociada de la Filología y otras disciplinas) que atienda, de modo especial, a lo que se ha venido a llamar nueva visión histórica en la transmisión del canto (H. Huckle).

Así, dado que no ha llegado ningún vestigio musical del Cantar de Mio Cid (algo, por otro lado, comprensible dada su «necesaria» simplicidad), y tomando como guía las directrices marcadas en el *De Musica* de Johannes Grocheio, es en la confrontación con las estructuras y procedimientos empleados en los cantos hagiográficos y en determinadas categorías de canción litúrgica –como las epístolas farcidas, y de modo muy esclarecedor las que están compuestas en romance– donde puede encontrarse un buen caldo de cultivo para el propósito aquí planteado.

**Palabras clave:** música medieval, cantar de gesta, canción litúrgica, oralidad y escritura.

## MIO CID AS EPIC POETRY. SOME MUSICOLOGICAL CONSIDERATIONS

*Abstract:* In a field of study largely determined by orality, in regard to creation / recreation, performer / audience, memory / transmission, voice / notation, etc., this paper aims to shed light on aspects of epic poetry from a musicological perspective

(although not dissociated from Philology and other disciplines), paying particular attention to what has been called «the new historical view of chant transmission» (H. Huckle).

Thus, given that no traces of music from the *Cantar de Mio Cid* have come down to us (which is understandable given its «necessary» simplicity), and using the guidelines outlined in Johannes Grocheio's *De Musica*, a good breeding ground for the objectives raised here can be found by comparing the forms and processes involved in hagiographic chant and in certain types of liturgical song (such as farsed epistles and particularly those in Spanish).

**Keywords:** medieval music, epic poetry, liturgical song, orality and notation.

Esta comunicación no alberga la pretensión de ser una novedad en el ámbito particular de la materia cidiana y, por extensión, en el correspondiente al cantar de gesta. De hecho, muchas de las ideas aquí expuestas se han ido convirtiendo, como problemática, en una especie de humus familiar para buena parte de la crítica filológica y musicológica durante un número considerable de años. Mi propósito, entonces, tiene que ver más con el ahondamiento y la demostración que con el planteamiento de nuevas hipótesis. Tan importante, por supuesto, es lo uno como lo otro, máxime cuando parto desde un punto de vista musicológico que, como sucede casi siempre en la Edad Media, no puede derogar en vacío los hallazgos y perspectivas de la filología y de otras ciencias relacionadas. De este modo, la hoja de ruta que voy a seguir se circunscribe a aspectos tales como: 1) el esclarecimiento de la constitución del *Cantar de Mio Cid*, ya sea desde la oralidad (o, si se prefiere, vocalidad, en concordancia con las propuestas de Zumthor<sup>1</sup>) o desde la escritura; 2) la naturaleza misma de su difusión (lectura, canto, cantilación o recitado); y 3) el influjo y reflejo recíproco entre ciertas prácticas litúrgicas de esencia hagiográfica y el cantar de gesta.

La necesidad de planteamiento de la primera cuestión, la referente a la constitución oral o escrita de la obra, es tan evidente como pertinente. Su evidencia queda constatada por una cadena de dudas en las que insoslayablemente hay que tomar partido: autor individual y culto u origen colectivo y tradicional de la obra; relaciones genéricas con otros

---

1. Vid. por ejemplo ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 41-64 e ID. *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 9-37. Es significativa a este respecto la aserción de que «lo sonoro no es lo oral» en MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse, Verdier, 1980, p. 280.

contextos lingüísticos y culturales como el latino, el árabe, el *d'oc* y el *d'oïl*, o bien una manifestación autóctona; o meramente, si con propiedad *Mio Cid* puede ser considerado un cantar de gesta o no, con todas las marcas características del género. Por su parte, la pertinencia de esta cuestión en torno a la oralidad o escritura encuentra su justificación al entroncar continuamente con el problema de la métrica textual en el *Cantar* y, claro está, en el verso épico medieval en general. Y justo aquí aparece el gran problema del cantar de gesta: más allá de un par de citas indirectas en otro tipo de composiciones, susceptibles además de recibir toda clase de matizaciones<sup>2</sup>, lo único con lo que hoy se cuenta fehaciente y directamente es con el texto, sin su música. De este modo, el investigador se ve remitido al plano más puro de la especulación, sea cual sea su disciplina, por quedar mancada esa unidad orgánica que constituyeron palabra y música durante gran parte de la Edad Media. Con todo, no creo tampoco que sea una labor baldía el intentar un acercamiento así, desde la musicología, pues quizá éste permita abrir nuevos cauces de comprensión en el cantar de gesta y en otros repertorios afines.

Desde hace ya algunos años, los filólogos Guillermo Fernández y Clara del Brío, haciendo acopio y «fundamento sensato» de todo lo dicho y «sabido» hasta la fecha sobre el verso épico, se han embarcado en una investigación de envergadura sobre el problema de la métrica en el *Cantar de Mio Cid*<sup>3</sup>. Una de las primeras distinciones fundamentales que esta-

---

2. Concretamente se trata de: a) la cita de la fórmula melódica de un *laisse* que hace, con un tono paródico, Gautier en *Le jeu de Robin et de Marion* de Adam de la Halle; b) la misteriosa fórmula recogida bajo la sucesión de la sílaba «in» en la *Bataille d'Anecin* de Thomas de Bailleul; y c) el ejemplo anónimo de *chante-fable* titulado *Aucassin et Nicolette*. Vid. *Le Jeu de Robin et Marion. Suivi du Jeu du Pèlerin*. Les Classiques Français du Moyen Âge 36. Ernest Langlois (ed). París, Librairie Honoré Champion, 1992, vv. 743-746; *Adam de la Halle: Le jeu de Robin et de Marion*. Musikwissenschaftliche Studienbibliothek 20, Friedrich Gennrich (ed.). Frankfurt, el autor, 1962; CHAILLEY, Jacques. «Du Tu autem de Horn à la musique des chansons de geste». *La Chanson de geste et le mythe carolingien*, Mélanges René Louis, I. Saint-Pere-sous-Vezelay, Musée archeologique regional, 1982, pp. 26-29; GENNRICH, Friedrich «Chanson de Geste». *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel-Basel, Barenreiter, 1949-1979, II, col. 1082; GÉROLD, Théodor. *La Musique au moyen âge*. Les Classiques Français du Moyen Âge 73. París, Éditions du Seuil, 1932 (1983), p. 82; LANGLOIS, Ernest «Une mélodie de chanson de geste». *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 34 (1910), pp. 349-351; *Aucassin et Nicolette, chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle*. Les Classiques Français du Moyen Âge 41. Mario Roques (ed.). París, Librairie Honoré Champion, 1975, vv. 1-15; GENNRICH, Friedrich. *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. Halle, M. Niemeyer, 1932, p. 43.

3. El resultado de sus investigaciones se recoge en FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo y BRÍO CARRETERO, Clara del. «Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Deslindes previos». *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7 (2003), 19 pp.; ID. «Sobre la métrica del *Cantar de Mio Cid*. Música y épica: La cantilación de las gestas». *Lemir:*

blecen a la hora de abordar la materia es entre ritmo de creación y ritmo de recepción o, lo que es lo mismo, «hasta qué punto los escritos que nos han conservado los cantares de gesta son fieles al esquema rítmico con que pudieron concebirlos sus respectivos autores, o bien reflejan en mayor medida el esquema rítmico con que eran divulgados oralmente»<sup>4</sup>. Por ritmo de creación, pues, se entiende el patrón rítmico con el que la obra fue concebida por parte del autor, y por ritmo de recepción, aquel patrón con el que la percibe el destinatario u oyente. A mi modo de ver, de lo más interesante de esta perspectiva –en ciertos sentidos ya delimitada por Bowra como épica oral improvisada y épica literaria<sup>5</sup>– es el hecho de aunar bajo un mismo prisma relacional los dos primeros aspectos que planteaba al principio, es decir, el relativo a la constitución de la obra y el que atañe a su difusión.

Precisamente en cuanto a la difusión, ya en este punto, casi sería conveniente eliminar las alternativas de que pudiera ser una lectura individual o colectiva de la obra (perdidos los versos prologales, sólo habría que citar el hecho auto-referencial como «cantar» en el final de la segunda sección)<sup>6</sup> o, por otro lado, un canto completo de la misma. Y ello se fundamenta, por ejemplo, en virtud de la mediación del ejecutante-juglar, cuyas huellas quedan recogidas en las intervenciones dialógicas<sup>7</sup> o performativas (del tipo «Mala cueta es, señores, aver mingua de pan», v. 1178, f. 24v) o de la extensión misma del poema, que con una esencia métrica anisosilábica haría prácticamente imposible la memorización de una melodía lo suficientemente larga y compleja como para abarcar todas las irregularidades del texto.

Pues bien, con un desarrollo exhaustivo de estas premisas y entrecruzando un ramillete de posibilidades lógicas, en las que entre otras cosas se parangona el *Cantar de Mio Cid* con otros cantares de gesta franceses, el razonamiento de Fernández y del Brío desemboca en tres opciones: a) que la fuente del manuscrito de Pedro Abad –del que sería copia el

---

*Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 8 (2004), 37 pp.; ID. «El *Cantar de Mio Cid*: Estado actual de algunas cuestiones». *Per Abbat: Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 7 (2008), pp. 9-32; y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, Guillermo. «La cantilación de la épica medieval». *Estudios Gregorianos*, 3, en prensa.

4. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, G. y BRÍO CARRETERO, C. «Sobre la métrica... Deslindes previos». *Lemir...*, p. 5.

5. BOWRA, Cecil Maurice. *Heroic Poetry*. Londres, Macmillan, 1952, cap. VI.

6. «Las coplas deste cantar aquí van acabando», v. 2276. Madrid, Biblioteca Nacional, V<sup>a</sup> 7-17, f. 46v.

7. ZUMTHOR, P. *La letra y la voz...*, p. 272.

de Vivar– fuera oral y que la obra se difundiera recitada; b) que la fuente del manuscrito fuera oral y que la obra se difundiera cantilada; y c) que la fuente del manuscrito fuera escrita, resultando entonces indiferente que la difusión fuera recitada o cantilada.

La primera de las opciones en la concepción del manuscrito (fuente oral y difusión recitada) está claramente regida por el ritmo de recepción. Ahora bien, dada la completa irregularidad del texto del manuscrito, cómo explicar la exigencia de un isosilabismo más o menos estricto que toda difusión recitada necesita. En la segunda opción (fuente oral y difusión cantilada), la flexibilidad de la cantilación plasmada en el ritmo de recepción, sin entrar en conflicto con un ritmo de creación regular, permite salvaguardar la identidad métrica de la obra, explicando y amortiguando las posibles «desviaciones» del ejecutante en el momento de la transcripción. Y la tercera opción (fuente escrita) presupone, creo que de un modo bastante forzado, que el autor concibiera de antemano la obra con un sentido métrico anisosilábico, consciente de una ulterior difusión cantilada.

Desde luego, la hipótesis de que la fuente en la que basó su copia Pedro Abad era oral parece la más plausible, especialmente a tenor de la profusión, como antes he apuntado, en el uso de la apelación al oyente, de expresiones formularias o locuciones sintácticas no concordantes, así como desigualdades a un nivel macroestructural (como se ve en el desarrollo de algunos episodios) y microestructural (como ocurre con la ausencia de rima en algunos versos)<sup>8</sup>. La aceptación de esta perspectiva, claro está, debe conllevar la conveniente distinción entre el plano rítmico de la creación y el correspondiente de la recepción, con todas sus peculiaridades y consecuencias<sup>9</sup>. Sin embargo, la asunción de estos presupuestos no creo

---

8. Ésta es la postura adoptada por Fernández y del Brío en los estudios ya citados y, sirvan como ejemplo, por otros como HARVEY, Leonard Patrick. «The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), pp. 137-143; GILMAN, Stephen. «The Poetry of the *Poema* and the Music of the *Cantar*». *Philological Quarterly*, 51 (1972), pp. 1-11; o MARCOS MARÍN, Francisco. *Cantar de Mio Cid*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

9. Así, entre los principales estudios sobre la métrica cidiana se distinguen las imperfecciones de planteamiento en una dicotomía abiertamente dispuesta entre los partidarios del isosilabismo, y normalmente también de la consideración de que el manuscrito fue copia de otro manuscrito hoy perdido, y los partidarios del anisosilabismo, sin que entre ellos suela existir una conciencia clara de separación entre el ritmo de creación y ritmo de recepción. De forma sumaria, aunque representativa, entre los primeros puede citarse a CORNU, Jules. «Études sur le *Poème du Cid*». *Romania*, 10 (1881), pp. 75-99; ID. «Études sur le *Poème du Cid*». *Études dédiées a Gaston Paris*. París, Émile Bouillon, 1891, pp. 419-458; y VICTORIO, Juan. *El Cantar de Mio Cid. Estudio y edición crítica*. Madrid, UNED, 2002. Y entre los segundos a MENÉNDEZ

que implique que la obra proceda completamente de un sustrato oral, ni que su autoría sea de naturaleza colectiva: más bien me inclino a pensar que tuvo un autor culto, que, por qué no, podría haberse basado en un esquema tendente a lo isosilábico –o no, en verdad eso es casi indiferente–, y que la obra fue «deformándose» en su difusión juglaresca hasta llegar a ser recogida en una de sus versiones por Pedro Abad, y de ahí, en copia directa, al manuscrito de Vivar hoy conservado.

Que el *Cantar* fuera cantilado en su difusión, razonadamente, resulta lo más verosímil por ser la manera más adecuada de portar, desde un punto de vista formal y conceptual, el núcleo identitario de la obra sin cuartar el acto recreativo y oral de la ejecución pública<sup>10</sup>. Además, en tanto que técnica, supone una cualidad de imbricación entre métrica y melodía que, a buen seguro, intervino en la articulación interna del verso en su proceso de transmisión a través de la noción de ritmo de recepción. Entiéndase la articulación interna del verso, en este contexto, como «la

---

PIDAL, Ramón. *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*. Madrid, Bailly-Bailliére e hijos, 1908-1911; NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1956; BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Gredos, 1989; AUBRUN, Charles V. «La métrique du Mio Cid est régulière». *Bulletin Hispanique*, 49 (1947), pp. 332-372; ID. «De la mesure des vers anisossyllabiques médiévaux. Le Cantar de Roncesvalles». *Bulletin Hispanique*, 53 (1951), pp. 351-374; PELLEN, René. «Le modèle de vers épique espagnol à partir de la formule cidienne [El que en buen ora...] (Exploitation des concordances pour l'analyse des structures textuelles)». *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), pp. 5-37, y 11 (1986), pp. 5-132; y ORDUNA, Germán. «Tirada y estructura fónico-rítmica en el Poema de Mio Cid». *Incipit*, 7 (1987), pp. 7-34.

10. Esta opinión ha sido sostenida entre otros por: MENÉNDEZ PIDAL, R. *Cantar de Mio Cid...*; GENNRICH, Friedrich. *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de geste: Eine literar-historisch-musikwissenschaftliche Studie*. Halle, M. Niemeyer, 1923; GÉROLD, T. *La Musique au moyen âge...*; CHAILLEY, Jacques. «Études musicales sur la chanson de geste et ses origines». *Revue de Musicologie*, 27 (1948), pp. 1-27; VAN DER VEEN, Jon. «Les aspects musicaux des chansons de geste». *Neophilologus*, 41 (1957), pp. 82-100; ZUMTHOR, P. *La letra y la voz...*; ID. *La poesía y la voz...*; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael. *Historia de la música española*. 1. *Desde los orígenes hasta el ars nova*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 307-311; ROSSELL, Antoni. «Pour une reconstruction musicale de la chanson de geste romane». *Charlemagne in the North. Proceedings of the XII International Conference Société Rencesvals*. Philip E. Bennett, Anne Elizabeth Cobby y Graham A. Runnalls (eds.). Edimburgo, Société Rencesvals British Branch, 1993, pp. 345-357; ID. «Le “pregón”: survivence du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole». *Cahiers de Littérature Orale*, 32 (1992), pp. 159-177; ID. «Anisosilabismo: regularidad, irregularidad o punto de vista?». *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso de la Associação de Literatura Medieval*. Lisboa, Cosmos, 1993, tomo II, pp. 131-137; ID. «La reconstrucción musical de la épica románica. Historia de una investigación con un objetivo práctico». *La teatralidad medieval y su supervivencia*. Elche, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1998, pp. 49-57; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, G. y BRÍO CARRETERO, C. «Sobre la métrica... Deslindes previos». *Lemir...*; e ID. «Sobre la métrica... La cantilación de las gestas». *Lemir...*

identificación del verso con el enunciado y de los hemistiquios con unidades suboracionales»<sup>11</sup>, es decir, lo semántico y lo sintáctico sobre lo fónico, más acorde con un sistema basado enteramente en el cómputo exacto de sílabas. La ventaja de la cantilación es que permite esto, igual que todo lo contrario.

A favor de la difusión cantilada de los cantares de gesta, se puede aducir también, si se da por válido, el testimonio de Johannes de Grocheio que en su *Ars musicae*, escrito en la Francia de finales del s. XIII, dice:

Llamamos *cantus gestualis* a aquél en el que las hazañas de los héroes o las obras de los antiguos padres son recitadas, tal como sucede en las vidas y martirios de los santos y las luchas y dificultades que los antiguos soportaron por la fe y la verdad, como la vida de San Esteban, el primer mártir, y la historia del rey Carlos [Carlomagno]. Este canto debería ayudar a los ancianos, a los trabajadores de la ciudad y a la gente ordinaria, mientras ellos descansan de sus labores acostumbradas, de manera que, escuchando de las miserias y calamidades de otros, puedan sobrellevar las suyas más fácilmente y así asumir su trabajo con más entusiasmo. Y es por tanto que este canto es valioso para la conservación de toda la ciudad [...].

El *versus* en el cantar de gesta es aquél que está constituido por varios versículos que finalizan con la misma consonancia [rima]. En algunos cantos, sin embargo, el *versus* se cierra con un versículo difiriendo de los otros en asonancia, como en la gesta llamada de Girart de Viane. El número de versos [*versuum*] no está determinado, pero es amplificado de acuerdo a la cantidad de material y a la voluntad del compositor. La misma melodía debe repetirse en todos los versículos [*versibus*]<sup>12</sup>.

En esta exposición pueden reconocerse las marcas de género del cantar de gesta, y que posee el *Cantar de Mio Cid*, a través de un número

11. FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-ESCALONA, G. y BRÍO CARRETERO, C. «Sobre la métrica... La cantilación de las gestas»..., p. 34.

12. «*Cantum vera gestualem dicimus, in quo gesta heroum et antiquorum patrum opera recitantur. Sicuti vita et martyria sanctorum, et proelia et adversitates quas antiqui viri pro fide et ueritate passi sunt. Sicuti vita beati Stephani prothomartyris et historia regis Karoli. Cantus autem iste debet antiquis et civibus laborantibus et mediocribus ministrari, dum requiescunt ab opere consueto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacrius aggrediatur. Et ideo iste cantus valet ad conseruationem totius civitatis [...] Versus autem in cantu gestuali [est] qui ex pluribus versiculis efficitur et in eadem consonantia dictaminis cadunt. In aliquo tamen cantu clauditur per versicu[lu]m [versuum] ab aliis consonantia discordantem, sicut in gesta, quae dicitur de Girardo de Viana. Numerus autem versuum in cantu gestuali non est determinatus, sed secundum copiam materiae et voluntatem compositoris ampliatur. Idem etiam cantus debet in omnibus versibus reiterari».* ROHLOFF, Ernst. *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*. Leipzig, Gebrüder Reinecke, 1943, pp. 130 y 132.



indeterminado de tiradas (*versus*) y de versos (*versiculi*) dentro de cada una de ellas, o de la repetición de la rima y la reiteración de la melodía en cada verso. Esta última indicación referente a la melodía verdaderamente bien parece referirse a la técnica de la cantilación. No obstante, autores como Gérold<sup>13</sup>, Fernández de la Cuesta<sup>14</sup> y Chailley<sup>15</sup>, aun sin negar ni mucho menos la cantilación como propia del cantar de gesta, no han dejado de puntualizar de un modo u otro las afirmaciones de Grocheio. Por ejemplo, Gérold pone en duda la reiteración monótona de la música por considerarla poco efectiva en el marco de ejecución de poemas tan largos; o Fernández de la Cuesta y Chailley, que consideran que las afirmaciones de Grocheio reflejan sólo el estado puntual del género épico en el ocaso del siglo XIII, ciertamente su período de decadencia.

Pero más allá de estas interesantes cuestiones, en las que no quiero detenerme, me gustaría centrar ahora la atención en la afirmación de Grocheio acerca de que el cantar de gesta está emparentado con «las vidas y martirios de los santos y las luchas y dificultades que los antiguos soportaron por la fe y la verdad, como la vida de San Esteban, el primer mártir»<sup>16</sup>. De este modo, paso a abordar el tercer gran aspecto que enuncié al principio: las relaciones entre el cantar de gesta y la hagiografía.

Chailley ha tratado profusamente el tema en diversos estudios<sup>17</sup>, emparentando especialmente las epístolas farcidas con los cantares de gesta. Ahora bien, desde que el sistema de versificación latino es distinto a cualquiera en lengua romance, ya se tiene el primer problema: se trata de un terreno farragoso el intentar transvasar, sin más, los prin-

13. GÉROLD, T. *La Musique au moyen âge...*, p. 83.

14. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. *Historia de la música...*, p. 309-311.

15. CHAILLEY, J. «Études musicales sur...». *Revue de Musicologie...*, pp. 1-27; *ID. Histoire musicale du Moyen Âge*. París, Presses Universitaires de France, 1950 (1984), pp. 91-98; *ID. «Autour de la chanson de geste»*. *Acta Musicologica*, 27, 1-2 (1955), pp. 1-12; e *ID. L'École musicale de Saint-Martial de Limoges: Jusqu'à la fin du XIe siècle*. París, Les livres essentiels, 1960, pp. 347-360.

16. A este respecto, y sólo a título de ejemplo para evidenciar esta conexión, me parece significativo que en la secuencia *Enharmonica voce sonora*, dedicada a San Esteban, se dé una variante única, «gesta» por «sacra», en las lecturas de los manuscritos Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2637, f. 267v (s. XII, ¿Santo Domingo de Silos?) y París, Bibliothèque Nationale, lat. 9449, f. 11v (s. XI med, Saint Cyr de Nevers). Se trata en concreto del segundo hemistiquio del primer pareado, donde ambas fuentes dan «Primi fortia martyris gesta casta prome symphonia» en vez de «Primi fortia martyris sacra casta promat symphonia» habitual.

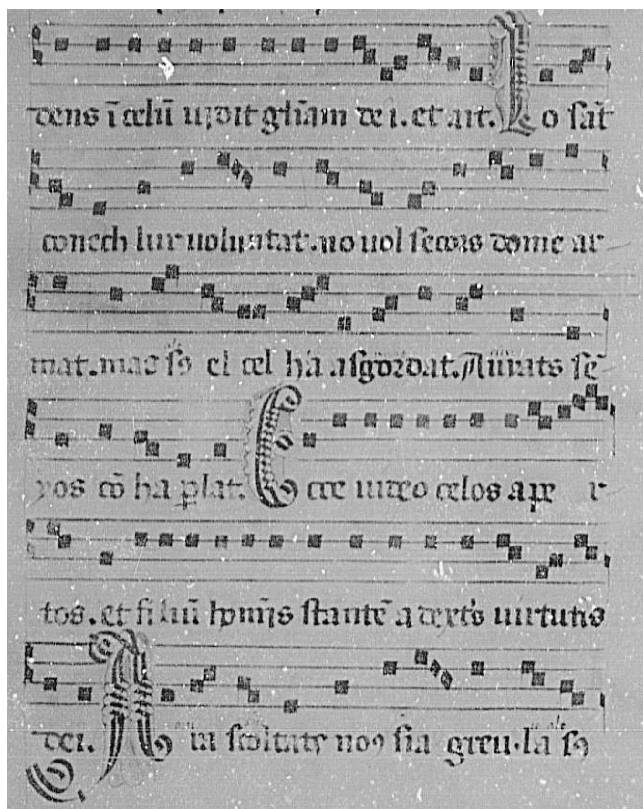
17. *Vid.* nota 15.

cipios musicales que rigen uno a los del otro. Sería necesario contar con un modelo de epístola farcida en lengua romance para dilucidar si su dinámica interna pudiera o no ser aplicada al texto del *Cantar de Mio Cid*. Y a fe que ese modelo existe: por ejemplo, la epístola farcida de San Esteban en occitano y en catalán<sup>18</sup>, justo la vida de santo que Grocheio proponía como prototipo de comparación con el cantar de gesta.

En su forma catalana, la epístola farcida de San Esteban consiste en una serie de inserciones en el devenir litúrgico de la cantilación de la *lectio* de los Hechos de los Apóstoles. A manera de comentarios, estas inserciones consisten en estrofas de cuatro versos monorrimos o, en las últimas, por dos pareados, de manera que el texto de la *lectio*, por supuesto en prosa, recibe una melodía, cantilada, y el tropo otra, paráfrasis de la cantinela himnica del *Veni Creator Spiritus*. A continuación, como muestra, la estrofa VII en el manuscrito Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 911, proveniente de Gerona (s. XV), f. 41v:

---

18. Sobre las versiones en catalán *vid.* VILLANUEVA, Jaime. *Viage literario a las iglesias de España*. Tomo VI: Vic. Valencia, Imprenta de Olivares, 1821, pp. 258 y ss. (apéndice IX); DELHOS-TE, Julien. «Noëls catalans». *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 14 (1866), pp. 174-185; MASSÓ I TORRENTS, Jaume. «Manuscrits catalans de València». *Revista de Bibliografia Catalana*, 3 (1903), pp. 45-86; *ID.* *Repertori de l'antiga literatura catalana. La poesia*. Barcelona, Alpha, 1932, p. 41; ANGLÈS, Higiní. «Epístola farcida del martiri de sant Esteve». *Vida Cristiana*, 10 (1922), pp. 69-75; *ID.* *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, pp. 302-311; RIPOLLÈS, Vicente. «Breves anotaciones a la Epístola Farçada de San Esteban». *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26.-29. September 1924*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1925, pp. 293-309; *ID.* «Epístola farcida de Navidad». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 22 (1946), pp. 127-166; *ID.* «Epístola farcida de San Esteban. Planchs de sent Esteve». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 24 (1948), pp. 234-244 y 25 (1949), pp. 130-148; ROMEU I FIGUERAS, Josep. *Teatre hagiogràfic*. Barcelona, Barcino, 1957, I, pp. 13-23 y II, pp. 5-10 y 239-243; LE VOT, Gérard. «La tradition musicale des épitres farcies de la Saint-Étienne en langues romanes». *Revue de Musicologie*, 73, 1 (1987), pp. 61-82; ROURA, Gabriel. *Una nova versió de l'epístola farcida de sant Esteve*. Gerona, Imprenta Masó, 1978.



### Transcripción:

f. 43v

Lo sant co - nech lur vo - len - tat. no vol se - cors do - me ar - mat.

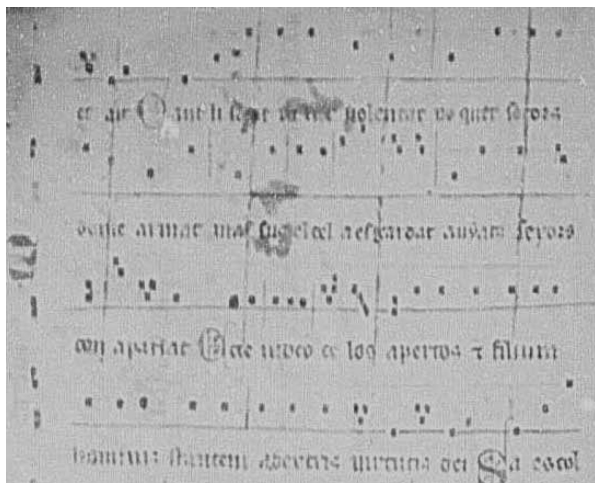
mas sus el cel ha as - gor - dat. Au - yats se - nyos com a par - lat

EC - CE VI - DE - O CE - LOS A - PER - TOS.

ET FI - LI - UM HO - MI - NIS STA - TEM A DEX - TRIS VIR - TU - TIS DE - I

Partiendo de esta base, poco o nada tendría que ver el funcionamiento de la epístola con el del *Cantar de Mio Cid*, sobre todo en cuanto a parámetros como fuente oral o fuente escrita del manuscrito, ritmo de creación y ritmo de recepción y, especialmente, isosilabismo y regularidad frente al anisosilabismo. Pero el problema comienza a tomar nuevos matices cuando se echa una mirada detenida sobre el texto. Una serie de fórmulas dialógicas o performativas –del tipo «Auyats senyos com a parlat»– jalonan todo el discurso, reflejando un carácter apelativo típico de los principios propios que rigen el acto interpretativo oral y, por ende, la difusión y el ritmo de recepción. En ello sí existen puntos en común con el cantar de gesta, aunque también con otros géneros como el romance, el pregón, etc. Evidentemente, esto por sí solo dista mucho de demostrar una relación real. Además, todavía subyacería la cuestión del isosilabismo y, sobre todo, la de la melodía estrófica, dado que, como entre otros ha demostrado Rychner, ésta es incompatible con la variabilidad de versos de una tirada<sup>19</sup>. Parecería llegarse, por tanto, a un callejón sin salida en cualquier otro intento de búsqueda de lazos de unión entre ambos géneros.

Sin embargo, hay una versión mutila de la epístola de San Esteban que, pienso, puede arrojar nueva luz sobre esta cuestión. Se trata de la recogida por el folio de pergamino Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1409/8 de Sant Llorenç d'Hortons (segunda mitad del s. XIV):



19. RYCHNER, Jean. *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève, Droz, 1955 (1999), p. 69.

## Transcripción:

Cant li sant co - nec vo - len - tat no quer so - cors do - me ar - mat

mas sus el cel a es - gar - dat au - yats se - yors con a par - lat

EC - CE VI - DE - O CE - LOS A - PER - TOS

ET FI - LI - UM HO - MI - NIS STA - TEM A DEX - TRIS VIR - TU - TIS DE - I

En ella pueden constatarde de manera inmediata al menos dos cosas. La primera, su excepcionalidad como testimonio por ser la única versión, junto a la del malogrado Chartres Bibliothèque de la Ville ms. 520, f. 311r<sup>20</sup>, en la que la parte en romance es cantilada. Y la segunda, que precisamente por eso es posible evidenciar de forma fehaciente vestigios de una versión determinada principalmente por el ritmo de recepción y, por tanto, por la oralidad en su transmisión y realización.

Como evidencia, sin duda, destaca sobre el resto de testimonios existentes, los cuales, ya por sí mismos y en virtud de sus acusadas variantes melódicas, Aubry<sup>21</sup> había visto como resultado del encuentro entre dos hechos: el de la escritura y el del «estilo oral», dos mundos culturales claramente diferenciados<sup>22</sup>. Por otro lado, se tiene que esta cantilación del tropo está recreada, de modo muy flexible y libre, a partir de la en-

20. Vid. *Missale carnotense*. Monumenta Monodica Medii Aevi 4. David Hiley (ed). Kassel, Bärenreiter, 1992.

21. AUBRY, Pierre. «L'idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au Moyen Âge». *La Tribune de Saint-Gervais*, 3 (1897), pp. 37-40, 52-55, 84-88, y 4 (1898), pp. 150-154, 202-207, 248-255, 286-288. Vid. LE VOT, G. «La tradition musicale...». *Revue de Musicologie...*, pp. 68-77.

22. Sería oportuno en este punto dar cuenta de todos los estudios nacidos de las nuevas perspectivas abiertas en torno al canto gregoriano por TREITLER, Leo. «Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant». *The Musical Quarterly*, 60, 3 (1974), pp. 333-372 y por HUCKE, Helmut. «Toward a New Historical View of Gregorian Chant». *Journal of the American Musicological Society*, 33, 3 (1980), pp. 437-467.

tonación del quinto tono salmódico, cuyos hemistiquios, desde un punto de vista musical, podrían ser entendidos dividiendo la estrofa en dos grandes partes de dieciséis sílabas cada una (eso ayudaría a explicar que haya estrofas conformadas textualmente a modo de pareados por su rima), aunque con una breve suspensión o flexión cada ocho versos. En este sentido, recuérdese también que la cantilación, en tanto que técnica, ofrece la posibilidad de acomodarse con igual facilidad a una disposición isosilábica que a una anisosilábica. Con todo, es necesaria la cautela, puesto que no sería correcto obviar tampoco que, de igual modo, la melodía podría ser vista bajo el prisma de una formulación estructural AABC, tan próxima al *frons* y *cauda* de la *cansó* trovadoresca, rompiéndose así el principio relativo a que «la misma melodía debería repetirse en todos los versículos» establecido por Grocheio.

Si pudo eventualmente haber tenido una vida fuera de la liturgia o no, es una cuestión que no puede sino quedar en suspenso. Desde luego, parecería que una versión del martirio de San Esteban de estas características, se adaptaría con mayor facilidad a la sensibilidad de un público destinatario acostumbrado a escuchar las hazañas de las vidas y luchas de los grandes hombres, como *Mio Cid*, de manera cantilada. Por qué, si no, amoldar una composición cuya cantinela estaba basada tradicionalmente en un himno a una cantilación inspirada en un tono salmódico...

#### *Nota bene:*

Para terminar, sólo una apreciación de forma. En ningún momento he querido explicitar o dar a entender que la melodía cantilada de esta epístola farcida sea un reflejo de una hipotética melodía del cantar de gesta y, mucho menos, del *Cantar de Mio Cid*<sup>23</sup>. Simplemente, he querido sustentar la pertinencia de la cantilación como hipótesis de técnica apta, a medio camino entre lo hablado/leído y lo cantado, para la difusión oral

---

23. Tampoco he pretendido dar las bases para una re-construcción musical del verso épico, como puntualmente se ha hecho con *Mio Cid* –algo que considero perfectamente lícito–, o como se propone en relación a los cantares épicos del norte, por tomar un ejemplo, en BAGBY, Benjamin. «*Beowulf*, the *Edda*, and the Performance of Medieval Epic: Notes from the Workshop of a Reconstructed “Singer of Tales”». *Performing Medieval Narrative*. Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado y Marilyn Lawrence (eds.) Cambridge, D. S. Brewer, 2005, pp. 181-192.

de algunos tipos determinados de texto en la Edad Media. Por supuesto, este tipo de transmisión, puntualmente, habría determinado la plasmación por escrito de dichos textos, en el marco de esa dinámica que he venido llamando ritmo de recepción. Éste sería el caso del *Cantar de Mio Cid* y de la versión de la epístola farcida de San Esteban recogida por el manuscrito Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1409/8.